

**«О чем редко (и о чем часто)
пишут писатели», обращаясь к теме чтения**

«...О чем, как правило, редко пишут писатели, так это о... живом и жгучем наслаждении от чтения», — это цитата из романа А. Байетт «Обладать» (1990). Британская писательница и доктор филологии объясняет этот факт тем, что «наслаждение словом» очень специфично по сравнению с «чувством наслаждений», которые несут нам «еда, питье, разглядывание красивых вещей, жаркая плоть». С одной стороны, наслаждение словом, по А. Байетт, **трудоемко**: оно не дается непосредственно, а создается усилием. А с другой стороны, наслаждение словом **«убывчиво»**, так как «направлено обратно в свой источник»: оно рождается красотой и силой слова и на переживании красоты и силы слова же сосредоточено. Отсюда нередко результат чтения — это не непосредственная радость, а «лишь что-то сухое, бумажное, нарциссическое и вместе с тем неприятно отдаленное», ведь, хотя «воображение и трудится», «та первичность, какая заключена в живом», часто исчезает¹.

Поэтому, по А. Байетт, наслаждение словом и уступает другим видам наслаждений — и по характеру переживания, и по востребованности в качестве предмета изображения. Но выявление «негативной специфики» удовольствия от чтения позволяет английской писательнице обосновать его элитарность: оно доступно лишь «особым натурам», которые «в состоянии головокружительной ясности, сладостного напряжения чувств... пребывают именно тогда, когда в них, склоненных над книгой, пылает и ведет их за собою наслаждение словом»². В романе «Обладать» талант подобного переживания присвоен филологу — профессиональному читателю, для которого чтение — не просто вид профессиональной деятельности, но и важнейший предмет профессиональной рефлексии.

В связи с этим обратим внимание на то, что филологическая критика (в отличие от, поверим А. Байетт, литературы) о наслаж-

дении словом пишет много, предлагая разные версии для обоснования его специфики. Достаточно напомнить бартовское «удовольствие от текста»; противопоставление герменевтике чтения его «эротики» у С. Зонтаг; радость читательского самоузнавания, описанную Г.-Г. Гадамером; трактовку чтения как акта свободного формирования идентичности читателя у представителей немецкой рецептивной эстетики. Напомним, кстати, что Барт, Гадамер, Изер и другие связывали гедонистический аспект чтения именно с необходимостью выполнения читателем определенной интеллектуальной работы. Так, для Барта «удовольствие от текста» — это труд по разоблачению суггестивных технологий литературы; для Гадамера — труд по самопознанию; для Изера — труд моделирования читателем собственной идентичности в процессе чтения; для Ж. Старобинского (лидера Женевской школы критики сознания) — аналитический труд, направленный на достижение «герменевтической победы» — понимания текста. Пожалуй, среди критиков только С. Зонтаг противопоставила читательский труд (а именно труд понимания) наслаждению от чтения. С ее точки зрения, работа по толкованию текста насильственна по отношению к нему и, следовательно, противоречит чистой радости общения с ним. Наслаждение словом у С. Зонтаг поэтому декларировано как вне-рефлексивное, «эротическое».

У А. Байетт в ее объяснении специфики художественной рецепции, очевидно, синтезируются оба аспекта: мыслительный и чувственный, интеллектуальный и эротический. Наслаждение словом, по выражению писательницы, это «двуединое ощущение», в котором мистическое прозрение смысла сопряжено с трудом многократного перечитывания. Тогда «приключается с нами самое удивительное, отчего перехватывает дыхание, и шерсть на загривке — наша воображаемая шерсть — начинает шевелиться: вдруг становится так, что каждое слово горит и мерцает перед нашим взором, ясное, твердое и лучистое, как алмазная звезда в ночи, наделенное бесконечными смыслами и единственно точное, и мы знаем с удивляющей нас самих неодолимостью, знаем прежде чем определим, почему и как это случится, что сегодня нам дано постичь сочинение автора по-иному, лучше или полнее»³. Итак, получается, что наслаждение от чтения все-таки состоит в понимании

слова автора. Литература, которая взялась бы за описание так понимаемого удовольствия от чтения, и была бы филологией в силу необходимости обращения к самому материалу переживания — к читаемому тексту — и в силу необходимости изображения труда по его пониманию. Такая — филологическая — литература представляется А. Байетт редкостью, отсюда констатация: «писатели редко пишут о наслаждении от чтения». Кстати, роман «Обладать» вполне мог бы быть обозначен как филологический, и не только потому, что главными героями являются филологи, но и потому, что предметом изображения в нем являются филологические технологии и филологические прозрения, изображение которых и образует его сложную сюжетную динамику.

Обращаясь к теме взаимоотношений человека с книгой, повествовательная литература испокон веков за редким исключением писала о другом — не о радости чтения (ее сложно сделать сюжетобразующей), а о тех драматических (и подчас трагических) деформациях, которые переживают сознание читателя и его судьба. Филологическая теория к этой проблематике обратилась значительно позднее, нежели литература — только во второй половине XX в. (в рамках постструктуралистских и феноменологических штудий).

Литературные размышления о ментальных трансформациях, переживаемых читателем, представляются нам частным проявлением такой тенденции в литературе, которую принято называть саморефлексивной. Когда говорят о литературной авторефлексии, как правило, имеют в виду так называемую метапрозу — повествовательные произведения, в которых объектом осмысления является сам акт создания повествования. Однако авторефлексивная тенденция в литературе проявляет себя не только в произведениях о процессе письма, но и в произведениях о процессе восприятия художественного текста и (или) о реализации персонажем своего читательского опыта в собственной судьбе. В такого рода произведениях повествование также осуществляется с метапозиции, и ткань его также образует рефлексия о литературе и ее значении в жизни человека.

Традиция повествовательной рефлексии о чтении начала формироваться одновременно с традицией повествования о самом

повествовании. Мы имеем в виду сопряжение этих двух форм литературной саморефлексии в романе Сервантеса «Дон Кихот» — самом первом в литературе метаромане. С одной стороны, это роман, размышляющий об особенностях собственного повествовательного оформления, а с другой стороны, это роман, одновременно размышляющий о природе восприятия. *Рефлексия о процессе повествования осуществляется в первую очередь композиционно, посредством особым образом организованной субъектной структуры романа*: выдавая роман за перевод с арабской рукописи, Сервантес принимает позицию иронического отстранения от того, кого выдает за ее автора, то есть от «мудрого мавра» Бен-инхали. «На юмористическом расстоянии» Сервантес рисует Бен-инхали как «дотошного летописца, который тщится воспроизвести историю “в точности”, не пропустив никакую мелочь, и ее документально обосновать»⁴. *Рефлексию о чтении роман осуществляет сюжетно*: главным героем романа является читатель, а центральной темой — драматическая судьба «литературного человека» (М. М. Бахтин), который первоначально строит свою жизнь по литературе, заимствуя из нее героическую программу поведения, а в финале отказывается от книжного знания как невоплотимого и проклинает литературу как источник своих иллюзий.

В металитературе следующих литературных эпох этот синтез повествовательной рефлексии о письме и чтении, который мы наблюдаем в «Дон Кихоте», как правило, распадается; эти две тематические линии расходятся. С одной стороны, оформляется проза о писателе и творческом процессе; с другой — проза о читателе и художественной рецепции, которую можно было бы обозначить как прозу о читателе, о чтении или даже рецептивную прозу.

В своем крайнем проявлении тема чтения нашла выражение в интересе литературы к тем человеческим безумствам, которые возникают на почве культа книги и (или) страстного чтения. Литература о книжных безумцах — отдельный элемент той ветви саморефлексивной литературы, которую мы называли рецептивной. Примечателен тот факт, что само развитие повествовательной парадигмы о герое-читателе началось именно с изображения читателя-безумца: Дон Кихот — первый изображенный в литературе читатель — это читатель, потерявший на почве чтения рассудок.

Безумие Дон Кихота, как известно, состоит в его утопизме, неадекватном — сквозь призму литературной героики — восприятию действительности и попытке ее изменить соответственно художественному образцу. Притом, что такая концепция воздействия литературы на сознание читателя (в рамках которой она мыслится источником неадекватного мировосприятия и драматической судьбы) доминирует в последующей словесности, она обретает самые разные повествовательные и характерологические варианты. Так, в литературе романтической сознание книжного человека описывается не просто как неадекватно оценивающее себя и мир, но как сознание одержимое и проявляющее себя в откровенно безумных формах поведения, часто перверсивных и (или) преступных. При этом тема драматической судьбы книжного человека решается на материале изображения его взаимоотношений не с текстом, а с книгой.

Пожалуй, впервые этот мотив нашел свою реализацию в творчестве Шарля Нодье — создателя жанра библиофильской новеллы, новеллы о библиофиле (термин С. Зенкина⁵). Самый знаменитый из его библиофильских текстов — новелла «Библиоман» (1831) — разворачивает картину книжного безумия совершенно иного рода, нежели безумие Дон Кихота. Если безумие сервантесовского героя — это безумие читателя, отождествившего себя с литературным героем, то безумие героя Нодье — это «тяжкий недуг» библиофила, отождествившего себя с предметом своей любви — с книгой. Симптоматику столь парадоксального самоотождествления Нодье запечатлел уже на первых страницах повествования, рассказав, в частности, об обиде героя на портного за то, что тот не сделал ему карманы ин-кварти. Абсолютное же свое выражение этот ракурс безумия героя находит в его автоэпитафии, в которой он идентифицирует себя с книгой, а свою жизнь — с жизненным циклом книжного тома:

Здесь в деревянном переплете покоится экземпляр лучшего издания человека. <...> Ныне это старая книжонка, потрепанная, грязная, с вырванными страницами и попорченным фронтисписом, изъеденная червями и наполовину сгнившая⁶.

Вынесенная в финал новеллы откровенная самоидентификация библиофила с книгой с легкостью объясняет тот маниакаль-

ный страх за сохранность старинных книг, который составляет центральное переживание героя. Он фетишизирует переплеты, оберегающие книжные страницы от губительного соприкосновения с внешним миром, и умирает с именами знаменитых переплетчиков на устах. Но в автоэпитафии книжный переплет странным образом оказывается тождественен деревянному гробу, который, как признается сам герой, не может защитить от тления и отменяет всякую возможность «переиздания». Система этих отождествлений, развернутая на страницах новеллы, с очевидностью разоблачает манию служения книгам: библиофил оказывается могильщиком книг; его страсть, будучи сосредоточена на обеспечении им изысканных гробов-переплетов, оборачивается деятельностью сродни погребальной. Отсюда иронический тон автора в описании страсти героя, которая удостоивается в новелле иронического же диагноза: «сафьянная мономания», или «библиоманическая горячка».

На почве отчаянной страсти охраны книжных сокровищ развивается и другой аспект книжного безумия героя: это не менее отчаянная страсть обладать их неповторимыми воплощениями. Недаром герой умирает от разочарования и огорчения, убедившись в том, что ошибся в отношении уникальности того экземпляра Вергилия, которым владел. Впрочем, стремление обладать раритетом преследует в данном случае благородную цель — обеспечение ему достойного хранения. Таким образом, хотя страсть героя Нодье целиком направлена на материальную оболочку текста, книгу он ценит не только как артефакт, но и как носитель текста, как хранилище смыслов.

Другого рода книжное безумие, уже «всецело обращенное на чувственную реальность» книги, изобразил Г. Флобер⁷. Новелла его имеет почти такое же, как у Нодье, название — «Библиомания» (1836), однако содержание книжной страсти во флюберовском варианте подразумевается иное. В данном случае предметом изображения становится не безумие служения книгам, а безумие обладания книжными раритетами. Недаром новелла акцентирует несостоятельность героя как читателя («он едва умел читать»), а это значительно обостряет перверсивный характер любви флюберовского героя к книгам по сравнению с ее характером у героя Нодье.

Отношение к книге флоберовского героя описано в совокупности исключительно чувственных (а не интеллектуальных) переживаний, возникающих на почве таких модальностей, как осязание книги, ее обоняние, рассматривание его издательского исполнения:

Он брал какую-нибудь книгу, перелистывал ее, щупал бумагу, рассматривал позолоту, переплет, шрифт, краску... потом он переставлял эту книгу на другое место... и часами созерцал ее заголовки и формы. <...> Он любил книгу потому, что это книга, любил ее запах, ее форму, ее заглавный лист⁸.

Во имя обладания книгой герой Флобера готов принести в жертву своей страсти и соперников, и предмет соперничества (книгу), и себя самого. Новелла предполагает разночтения относительно того, совершал ли герой преступления, в которых он признается, или же он оговорил себя в пароксизме отчаянного самоуничтожения на почве разочарования в уникальности той книги, которая, по предположению суда, стала причиной преступления. Однако присвоенный автором герою «соблазн покончить» с ненавистным соперником, более удачливым обладателем вожаемого им манускрипта, поддерживает версию его преступности.

Финал истории флоберовского библиомана трагичен. Герой новеллы, будучи потрясен фактом существования второго экземпляра книги, которую он считал уникальной и стремление владеть которой заставило его рисковать жизнью, спасая ее из горящего дома (а, по предположению суда, стало причиной и самого поджога), признается во всех инкриминированных ему злодеяниях. Обвинив во лжи своего адвоката и добившись таким образом смертного приговора, герой, в то же время обманым способом завладев вторым экземпляром книги, уничтожает и его.

Итак, вслед за Нодье Флобер подтверждает разрушительный (в данном случае — убийственный и самоубийственный) характер книжной страсти, преследующей своей целью не чтение книги, а обладание ей. Впрочем, мания книжного человека у Нодье «устроена» сложнее: в ее основе, повторим, не просто фактор обладания, но фактор служения книге, степень которого безмерно гипертрофирована переносом на книгу переживания героем бренности своего тела. Фактор обладания в библиомании героя Нодье вторичен.

Обращение к ряду других романтических новелл с библиофильским сюжетом позволяет сделать вывод о том, что в романтической литературе одержимость книжного человека связывается не столько с его читательским опытом, сколько с опытом коллекционирования, приобретения, поиска, хранения книг⁹. Романтический герой в связи с этим изображается не как субъект деятельности, направленной на текст (то есть чтения), а как субъект деятельности, направленной на книгу — материальный носитель текста.

Литература реализма оставляет в стороне тему книжных безумств, происходящих на почве обладания книгой как драгоценным артефактом, сосредотачивая свое внимание на теме деформации сознания и судьбы читающего человека. Происходит возврат к концепции неадекватного сознания, но на новых основаниях: иллюзии, сформированные литературой, теперь осмысляются как результат власти литературной идеологии над сознанием читателя, а не как простое следствие маниакальной увлеченности или маниакального самоутверждения. Такого рода концепцию мы обнаруживаем в новеллистике Т. Готье («Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями», «Даниэль Жовар, или Обращение классика», «Онуфриус, или Фантастические злоключения почитателя Гофмана»), П. Мериме («Двойная ошибка») и особенно в романах Г. Флобера «Госпожа Бовари» и «Сентиментальное воспитание»¹⁰. Герои этих произведений используют книжное знание вполне рационально — как руководство к действию: они изображаются в попытках применить его к своей реальной жизненной практике.

Тема книжного безумия возвращается в литературу уже в XX в., будучи уже самым тесным образом спаяна с темой чтения. В отличие от книжных монотанов романтической литературы, все последующие литературные безумцы, подобно Дон Кихоту, — читатели. Одно из самых знаменитых произведений XX в. о безумии книжного рода — роман Э. Канетти «Ослепление» (1935). Как известно, соответственно замыслу автора, этот роман должен был открывать цикл из восьми произведений, каждое из которых автор предполагал посвятить отдельному виду безумия. Идея цикла

осталась неосуществленной: роман «Ослепление» оказался первой и единственной реализацией замысла, впоследствии оставленного автором. Несмотря на то, что авторское название неосуществленного цикла («Человеческая комедия безумных») демонстрирует ориентацию на Бальзака, сам роман выстроен с откровенной ориентацией на Сервантеса — автора первого произведения о книжном безумии. Сам Элиас Канетти характеризовал «Дон Кихота» как «первый роман» в истории европейской литературы, очевидно, особенно выделяя такой этап в становлении жанровой модели романа, когда действие получило в качестве мотивации своего развития не игру случая, а сознательное намерение героя. «Роман как литературный жанр начинается с фигур. Первым романом был “Дон Кихот”»¹¹. Исторически первый, по определению Канетти, роман Сервантеса оказался романом о безумии литературного толка, и этот факт, очевидно, во многом определил и выбор предмета изображения в первом романе задуманного цикла о безумцах, и поэтологический вектор его художественной подачи, а именно обыгрывание сервантесовского сюжета и образа.

При этом на первый взгляд акцентированное в романе сходство героя (профессора Питера Кина) с Дон Кихотом очевидно актуализирует не столько похожесть персонажей, сколько их анти-тетичность. Так, ситуация профессора Кина имеет принципиально иное содержание по сравнению с ситуацией сервантесовского героя. Если Дон Кихота одержимость чтением принудила к попытке перестроить мир в соответствии с героической программой куртуазного романа, то профессора Кина — к абсолютизации своей отъединенности от мира. Объявив библиотеку «лучшей родиной», герой Канетти фактически «замуровывает» себя в квартире, «облицевав» книжными шкафами все стены от пола до потолка, вынеся на потолок оконные проемы и так «забаррикадившись от земли». Вспомним, что в романе Сервантеса библиотека Дон Кихота в самом начале его истории стараниями радеющих о его умственном здоровье была замурована каменной кладкой. Покинув библиотеку ради героической жизни «в миру», Дон Кихот в нее больше не возвращается. Профессор Кин не расстается с библиотекой даже на прогулке: покидая ее ради похода по книжным ма-

газинам, он обязательно обеспечивает себе сопровождение той небольшой частью библиотеки, которая вмещается в его портфель. Так он защищает себя от всяческих контактов с миром, прижимая к себе ношу с книгами, причем таким образом, чтобы с ней соприкасалась как можно большая часть его тела.

Другие очевидные отличия: Дон Кихот присваивает себе «божье избранничество» в миссии «исправить кривду» и «восстановить на земле золотой век»; профессор Кин воображает себя королем книжного царства и полководцем книжной армии, «мобилизующим» ее на самозащиту от посягательств мира. При этом если первый подвиг Дон Кихота был направлен на защиту ребенка, то история Кина начинается с обмана маленького книголюба, результатом чего, кстати, становится вторжение в книжную жизнь Кина Терезы, разрушившей ее космос. Вообразив в злой экономке, бессердечно изгнавшей мальчика, достойную хранительницу библиотеки, Кин делает ее своей женой, что и сыграет в его жизни роковую роль.

Подобных случаев инверсии сервантесовских ходов в романе «Ослепление» достаточно, чтобы высказать утверждение антитетичности построения образа книжного человека в романе Канетти по сравнению с его образом в романе Сервантеса. Самым главным нам представляется следующее отличие. В романе Сервантеса чтение оказывается источником того гипертрофированно гуманного и самоотверженного отношения к миру, которое и позволило ряду знаменитых читателей романа уподобить его героя Иисусу. В романе Канетти сосредоточенное чтение оказалось причиной редукции человеческого начала в образе героя. Даже его фантастическая худоба в плане семантики отнюдь не тождественна худобе Дон Кихота: в данном случае бестелесность выражает не столько сосредоточенность на идеальном, сколько отторженность от человеческого (от человеческих потребностей и от контактов с человеческим миром). Кин испытывает к миру только отвращение: последний в его восприятии «отравлен симпатией к детям», «пошлостью, корыстью, похотью». Дон Кихот в своем отношении к миру исходит из совсем других переживаний: при обостренном восприятии несправедливости мира он доверяет ему, верит в способность мира

к изменению при условии его (Дон Кихота) самоотверженного участия. Отсюда — противоположные интенции и чувства, присвоенные героям их авторами: изоляция от мира (Кин) и стремление в мир (Дон Кихот), мизантропия и предельный антифеминизм (Кин) и сострадание, самоотверженность, верность литературному культу прекрасной дамы (Дон Кихот).

Отметим также отличие в стиливой манере повествования об истории книжного безумца. В «Дон Кихоте», как известно, доминирует карнавальная стихия, которая по ходу развития действия обогащается особой, сострадательной по отношению к герою интонацией. В «Ослеплении» карнавал тоже занимает свое особое место: карнавальными являются ситуации и типажи (или, по определению автора, «фигуры»), но смех, моделирующий их, странно далек от праздничного содержания карнавального смеха. Наоборот, он провоцирует переживание читателем изображенного мира как кошмарного, бредового, фантастического в совокупности нелепостей и ужасов человеческого существования. Выразительная деталь: персонаж «Ослепления», функционально тождественный сервантесовскому Санчо Панса, — карлик-горбун Фишерле. Его образ построен по принципу обыгрывания образа Санчо. Причем карнавальные характеристики сервантесовского персонажа здесь откровенно превращены в inferнальные: пузо становится горбом, низкорослость оборачивается уродством, сосредоточенность на практической стороне жизни подменяется чудовищной корыстью, а жалость и любовь к хозяину — жестокой погоней за его кошельком. Если Санчо обманывает Дон Кихота в надежде на то, что так он сможет уберечь своего хозяина от возможных конфликтов с миром, то Фишерле — в надежде обобрать безумного профессора. Так, Фишерле подобострастно участвует в фантазмах Кина, поддерживая безумие последнего, когда тот, будучи изгнан Терезой из квартиры, скитается по гостиницам. Вообразив свою голову книгохранилищем, Кин ежевечерне при активной помощи Фишерле «разгружает» ее, загромождая воображаемыми стопками книг все пространство комнаты, с тем, чтобы следующее утро начать с «загрузки» книг обратно в голову. Фишерле не только «помогает» состоятельному безумцу, но в прямом смыс-

ле слова подставляет свою спину под ношу хозяина, «нагружая» книгами свой горб.

В трех частях романа Канетти акценты в изображении безумия героя расставлены по-разному. В первой части («Голова без мира») это безумие отворачивания к миру и безумие изоляции от него на «лучшей родине» — в библиотеке. На этой почве и возникают такие патологические жесты героя, как маниакальная сосредоточенность на проблеме сохранности книг и «мобилизация» библиотеки на борьбу с миром людей: объявив себя главнокомандующим, Кин каждый том своего многотысячного книгохранилища переворачивает корешком к стене, обеспечивая библиотеке «безымянность готового к войне войска». При этом безумное воображение Кина приписывает библиотеке сопротивление его военным намерениям. Фантазм сопротивления библиотеки, конечно, возникает на почве глубоко личностного отношения Кина к книгам и их создателям: высокая читательская компетентность героя становится фактором одушевления книг и присвоения им собственного голоса в соответствии с системой идей их авторов.

Во второй части («Безголовый мир»), где герой изображен выдворенным из квартиры, книжное безумие Кина трансформируется в безумие самоотождествления с библиотекой: собственную голову он воображает книгохранилищем. Голова, «нагруженная» книгами, — это, очевидно, образ, созданный на почве той же самой оппозиции «мир — библиотека», которую абсолютизирует герой и на базе которой выстроен в романе весь его облик. Миру, вообще головы лишенному, герой противопоставляет голову-библиотеку.

В третьей части («Мир в голове») описано возвращение героя, пережившего ужас контакта с миром, «на родину» — в библиотеку. Кошмарный опыт окончательно разрушает его сознание, и стремление к изоляции от реальной действительности находит свою абсолютную форму в самоуничтожении. Герой строит из книг «мощное укрепление» пред дверью в квартиру и одновременно поджигает ее, обрекая себя на смерть вместе со своей библиотекой. Проект единения с библиотекой и сохранения ее от мира обретает свою реализацию в финальном аутодафе.

Такое завершение романа обостряет еще одно отличие образа книжного человека у Канетти от его прецедентной ипостаси у Сервантеса. История Дон Кихота — это история трагического прозрения, прозрения в отношении собственных возможностей, присвоенных им себе на почве идентифицирующего чтения. Недаром смерти Дон Кихота предшествует проклятие им рыцарских романов — источника его утопического миро- и самовосприятия. Причина его поражения, признанная им в финале романа, — вера в возможность переноса книжной реальности в реальный мир. История Кина, наоборот, история ослепления, полной утраты адекватного восприятия вещей на почве все более обостряющегося противопоставления мира реального миру книжному. Впрочем, поражение терпят оба героя: и тот, который попытался отождествить реальность и литературу, и тот, который абсолютно их противопоставил.

Особо обратим внимание на то, что реализация литературного мотива книжного безумия в романе Канетти касается такого аспекта, как отношение героя к библиотеке (до сего момента мы видели книжного человека в его отношении к тексту книги (Сервантес) и к самой книге (французские романтики)). Однако во всех случаях книжное безумие описывается как ложная идентификация героя: это самоотождествление либо с литературным персонажем (герой Сервантеса), либо с книгой (герой Нодье), либо с королем книжного государства (герой Флобера), либо с библиотекой (герой Канетти). Впрочем, «случай», описанный Канетти, наверное, самый сложный из всех вышеперечисленных: в нем смыкается безумное воображение себя, во-первых, подданным и служителем библиотеки; во-вторых, полководцем книжной армии в войне против мира; и в-третьих, самой библиотекой.

Особую реализацию мотива книжного безумия предлагает современный латиноамериканский автор Карлос Мария Домингес в романе «Бумажный дом» (2002). Это фантазмагорическая история человека, вообразившего себя любовником библиотеки. Домингес присваивает своему герою — Карлосу Бауэру — необыкновенно личностное отношение к книгам. Все свое состояние он тратит на приобретение книг, каждую из которых прочитывает, испещ-

ря комментариями ее поля в попытке, по его собственному слову, «завладеть смыслом». Его цель — не обладание книгами как артефактами и не обеспечение им достойного хранения, а овладение тайной их содержания. Здесь вновь появляется распространенная в европейской литературе о библиофиле эротическая метафорика¹², но с эротическими переживаниями герой сопоставляет именно переживания чтения, проникновения в смысл, а вовсе не удовлетворение от обладания уникальным и красивым предметом (как, например, герой флоберовской «Библиомании»).

Не знающая пределов страсть описана в романе в совокупности изысканно-болезненных форм. Герой предоставляет книгам все пространство дома, заселяя ими не только комнаты, но также кухню, спальню и даже ванную. Он отказывается от использования горячей воды и принимает только холодный душ, опасаясь, что пар может испортить книги. Повествователь сообщает и о других почти гротескных формах проявления любви героя: он дарит другу машину, чтобы освободить гараж для новых библиотечных шкафов, или ужинает в обществе «чудесного издания» «Дон Кихота», располагая его на книжной подставке напротив себя и предлагая ему бокал изысканного вина. «Еще более странное откровение» явилось одному из гостей Бауэра, обнаружившему в спальне хозяина книги, тщательно разложенные на кровати так, «что они воспроизводили все объемы и контуры человеческого тела»¹³. Обращает на себя внимание то, что градация гротескных форм проявления книжной страсти героя не находит своего выражения в иронической тональности повествования: повествование от начала и до финальной точки исполнено сокровенно печальной интонации. (В романе Канетти, наоборот, гротеск в изображении книжного безумия героя нацелен на достижение противоположного эффекта.)

Свое абсолютное выражение любовь Бауэра к книгам находит в изобретении им особого способа каталогизации библиотеки. В основе библиографического изобретения героя — принцип учета смысловой связи между книгами и отношений между авторами, то есть принцип учета привязанностей или неприязни, заимствований или конфликта, стилевой близости или полемики. «К при-

меру, он не решался поставить книгу Борхеса рядом с томиком Гарсиа Лорки, которого аргентинец называл “профессиональным андалузцем”. Не мог поставить произведения Шекспира вместе с трагедиями Марло, принимая во внимание коварные взаимобвинения в плагиате между этими авторами, хоть из-за этого ему пришлось нарушить серийную нумерацию томов своей коллекции. И, конечно, книга Мартина Эмиса не могла стоять рядом с книгой Джулиана Барнса после того, как эти двое друзей поссорились, а романы Варгаса Льосы не могли находиться рядом с Гарсией Маркесом»¹⁴. Предполагая на основе каталога расставить книги в соответствии с идеей привязанностей, герой фактически материализует метафору интертекста: он пространственно сопрягает книги, между текстами и авторами которых предполагает коммуникацию и соответственно ее содержанию. При этом герой исходит из убеждения, что его представление о характере этой коммуникации является верным, и именно оно способно обеспечить комфорт «душам» книг — их текстам, несущим в себе выражение авторской индивидуальности, — и освободить их от бремени нежелательных отношений¹⁵.

Рассказчик истории Бауэра квалифицирует его увлечение как умопомешательство. Именно он (рассказчик) вводит типологическое деление читателей на «завоевателей» и «путешественников». В соответствии с этой классификацией, Бауэр — завоеватель, он читает ради смысла, не умея обеспечить материальной оболочке текста нужное хранение. Он не хранитель книг, а «исследователь», герменевт, читатель.

Другой тип читателя в типологии рассказчика — «путешественник». Это читатель-сибарит, читатель-эстет, он читает ради удовольствия «побродить по человеческому времени», приобщиться к таинственному ландшафту незнакомых миров. Для него книга — единство текста и его издательского оформления, он получает наслаждение от «шрифта, размера букв, ширины полей, качества бумаги, способа нумерации страниц» и «от дорожек» — длинных белых линий, образованных пробелами между словами и, в свою очередь, образующих на полотне страницы замысловатые фигуры. Такой читатель — маниакальный хранитель книги, его перо

не коснется ее полей, он заказывает застекленные книжные шкафы с полками из десяти слоев дерева особого вида, проклеенные составом, отпугивающим насекомых, при этом он периодически окуривает свою библиотеку ради обеспечения ей еще большей сохранности.

Впрочем, «захватнический» характер чтения у Бауэра вовсе не исключает чисто эстетического регистра восприятия. Более того, герой открывает способ усилить «удовольствие от текста» через привлечение факторов, акцентирующих принадлежность книги к эпохе ее создания. Так французов XIX в. он читает при свечах в старинном серебряном канделябре и с соответствующим музыкальным сопровождением. Герменевтическая установка (понять смысл) для него неотделима от установки гедонистической (пережить наслаждение), о чем уже говорилось выше. Однако акцент на гедонистической составляющей чтения оказывается роковым: из-за падения горящей свечи каталог — результат герменевтических усилий и сокровенно-личностного общения героя с книгами — погибает в пожаре.

С момента изображения утраты героем каталога его история лишается уверенной психологической мотивировки, теряя качества психологического повествования и получая обработку в духе магического реализма. Утратив каталог, герой мучительно пытается разорвать узы с библиотекой — той смысловой вселенной, творение которой ему и принадлежало. Это загадочный бунт творца против творения, бунт, направленный на обезличивание творения и обесмысливание собственной жизни. После пожара герой продает дом и вывозит свою библиотеку на песчаный морской пляж, где, «онемев от собственной жестокости», строит из книг дом, скрепляя тома цементным раствором. Превращая книги в строительный материал и так лишая их смысловой функции, герой «Бумажного дома» пытается «заглушить их зов», «освободиться из заточения» и переделать свою судьбу, центром которой ранее была любовь, как оказалось, «бесполезная».

Форма бунта — кладка стен из книжных томов — противоположна библиографической идее героя: она отменила принцип привязанностей, «отвратительно связав цементным раствором» кни-

ги, которые, по мысли Бауэра, должны были страдать от соседства друг с другом. Устранившись как читатель, герой предписывает книгам обезличивающую их функцию — защищать от холода, укрывать от ветра, давать тень от яростного солнца. Если раньше герой предоставил книгам свой собственный дом, признав их право жить в нем «собственной жизнью» и отказавшись во имя любви от элементарного комфорта, то теперь он подчиняет книги служению себе самому, своему телу.

Конечно, проблематика романа касается не частного случая безумия, приключившегося на почве книжной страсти. Это роман о драматизме взаимоотношений человека и литературы, о парадоксах судьбы книжного человека. С одной стороны, Домингес изображает Бауэра человеком, в котором чтение воспитало магическую прозорливость: он предсказывает обстоятельства смерти своей недолгой возлюбленной, профессора филологии, предрекая ей гибель под колесами машины в тот момент, когда она будет переходить дорогу, увлеченная чтением Эмили Дикинсон, что и происходит на самом деле. Чтение в погоне за смыслом концептуализировало видение героем жизни, сформировало в нем колдовское понимание ее иррационального, волшебного среза, но, с другой стороны, лишило его собственную жизнь простых человеческих смыслов, простого человеческого содержания. Очевидный аспект трагедии героя-книжника — одиночество. Бауэр, несмотря на всю интенсивность читательских переживаний, в пространстве собственной библиотеки глубоко одинок. Недаром он слагает из книг человеческую фигуру, недаром приписывает книгам человеческую потребность понимания и диалога, лелея надежду осуществить ее для любимых книг, если уж в отношении любимой женщины это ему не удалось. Утрата иллюзий, оскорбление случаем сокровенного замысла повлекли за собой жестокую расправу, нежелание более внимать зову книг и принимать свою зависимость от них. Безумие переноса на книги чувств, не осуществленных в отношениях с женщиной, обернулось отрицанием предмета любви — библиотеки. Так же завершилась и брачная история Бауэра, впрочем, почти не прописанная в романе: сообщается только, что после разрыва с женой герой

никогда с ней больше не встречался и ни с кем не делился своим страданием. Так он поступает и с библиотекой, отвергнувшей дар его любви.

Впрочем, в истории Бауэра можно разглядеть и трагедию логоцентрического сознания, вознамерившегося наложить на жизнь вселенной собственную логическую сетку, упорядочить бесконечно многосмысленную реальность — реальность литературы. И если в отношении обстоятельств смерти возлюбленной судьба пошла ему навстречу, то в отношении замысла гармонизировать отношения в смысловом универсуме, присвоив ему однозначную семантику, отказала. Библиотека бунтует против каталога — орудия сведения ее бесконечной смысловой множественности к одномерному пространству четко обозначенных смыслов.

Интересно, что сам роман Домингеса выстроен как роман «с привязанностью», роман «с потребностью» в сочетании с другим романом, а именно — с романом Джозефа Конрада «Теневая черта». Текст Домингеса открывается посвящением «великому Джозефу», отношения героев с его романом образуют важнейший элемент сюжета, а образность «Теневой черты» составляет глубокий символический подтекст «Бумажного дома», в свете которого становится возможной версия загадочного поступка героя. Взбунтовавшись против библиотеки, Бауэр Домингеса пересекает свою теневую черту, преодолев иллюзии и приняв страдальческую расплату, подобно тому, как принимает ход вещей герой Конрада, расстающийся с иллюзией благоволия судьбы. Так роман Конрада становится интерпретантой иррационального содержания романа Домингеса при условии осуществления читателем «привязанности» между ними, стимуляция чего, как нам представляется, входила в замысел автора: подобно своему герою, Домингес предпринимает попытку обеспечить своему роману «нужное» ему самому положение в пространстве «универсальной библиотеки», а именно — «рядом» с «Теневой чертой».

Мы поместили текст Домингеса в другой литературный контекст — контекст литературы о книжных людях, чья страсть находит свое воплощение в самых пограничных формах. Причем контекст, выбранный автором «Бумажного дома» для своего романа, а именно предшествующий ему роман об утрате иллюзий, вовсе

не противоречит литературному контексту, выбранному для данного произведения автором статьи. Дело в том, что с сюжетной точки зрения все рассмотренные произведения представляют собой истории о поражении книжного человека, который всегда изображается как носитель иллюзорного, искаженного сознания. Вектор искажения его мировидения может быть разным: для Дон Кихота — это вера в возможность подчинения действительности книжной логике, для библиофила Ш. Нодье — страдание о сохранности книжных сокровищ, для героя Г. Флобера — страсть обладания уникальными раритетами, для героя Э. Канетти — безумие противопоставления мира книжного миру реальному, для героя К. Домингеса — надежда осуществить в отношении библиотеки любовь, которую оказалось невозможно осуществить в мире людей. Обратим внимание на то, что из всех перечисленных персонажей последний герой единственно наделен автором не просто адекватным взглядом на жизнь, но сверхчеловеческой проницательностью в отношении ее глубинных закономерностей: его предсказание осуществляется удивительным образом и во всех деталях. И тем не менее в сфере своих книжных иллюзий он, подобно всем своим предшественникам, терпит поражение.

Основаниями для парадигматического объединения данных произведений являются не только единство разрабатываемой в них темы и очевидная общность сюжетной концепции. Важный критерий включения данных произведений в единую парадигму — это наличие сложной сети общих мотивов и диалогических корреспонденций между данными текстами, образующим началом которой является «память» каждого текста о сервантесовском прецеденте.

Тема книжного безумия образует только один из тематических аспектов той ветви внутри саморефлексивной литературы, которую мы обозначили как рецептивную литературу, то есть литературу о читателе, шире — о книжном человеке, литературу, в рамках которой самостоятельным предметом рефлексии становится коммуникация читателя с книгой.

¹ Байетт А. Обладать. М., 2004. С. 587.

² Там же.

³ *Байетт А.* Обладать. С. 589.

⁴ *Бочаров С.* О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 105.

⁵ *Зенкин С.* Французский романтизм и идея культуры. Аспекты проблемы. М., 2001.

⁶ *Нодье Ш.* Библиоман // Нодье Ш. Читайте старые книги : в 2 кн. Кн. 1. М., 1989. С. 50.

⁷ *Затонский Д.* Автор «Ослепления» Элиас Канетти // Канетти Э. Ослепление. М., 1988. С. 44.

⁸ *Флобер Г.* Библиомания // Корабли мысли. Английские и французские писатели о книге, чтении, библиофильстве. М., 1986. С. 159—160.

⁹ См., например, такие новеллы, как «Франциск Колумна» Ш. Нодье или «Ангелика» Ж. де Нерваля.

¹⁰ Мы намеренно используем тот переводной вариант названия романа Г. Флобера, на котором настаивал А. В. Карельский как на соответствующем авторской концепции героя как носителя иллюзорного, сформированного романтической литературой сознания.

¹¹ *Затонский Д.* Автор «Ослепления» Элиас Канетти. С. 15.

¹² Новелла Г. Флобера «Библиоман» в этом плане составляет выразительную иллюстрацию. Впрочем, корни уподобления удовольствия от чтения эротическому удовольствию следует искать в религиозной литературе Средневековья. С одной стороны, она противопоставляла радость чтения «всем другим сладостям мира» (последние, дескать, «горчат» в сравнении с «упражнениями чтения», как писал средневековый философ Иоанн Солсберийский). Недаром чтение описывалось как деятельность, отвлекающая от грехов плоти. С другой стороны, это противопоставление очевидно провоцировало представление о соответствии друг другу радостей чтения и эротических радостей, а также представление о возможности описать одно через другое: чтение — через совокупность эротических метафор, любовь — через метафору чтения (второе — значительно позднее, начиная с литературы XIX в.). Влияние этой традиции ощутимо у М. Монтеня: в третьей главе третьего тома «Опытов» он описывает сомнения выбора лучшего типа общения, в конце концов предпочитая общение с книгами любовному общению.

¹³ *Домингес К. М.* Бумажный дом. М., 2007. С. 84.

¹⁴ Там же. С. 78—79.

¹⁵ Здесь можно предполагать аллюзию на свифтовскую «Битву книг». В сочинении Свифта сражение между новыми и древними книгами началось в том числе из-за библиотекаря по причине его «жестокой злобы» по отношению к древним, которую он решил удовлетворить, выказывая знаки расположения только новым книгам, а также по причине его простого нерадения: «расставляя книги, он вполне мог ошибиться и запихнуть Декарта рядом с Аристотелем, бедный Платон оказался между Гоббсом и “Семью мудрецами”, а Вергилий был стиснут Драйденом с одной стороны и Уитером с другой» (*Свифт Дж.* Битва книг // Корабли мысли. Английские и французские писатели о книгах, чтении, библиофильстве. С. 40).